Herders theoretische Stellung zum Drama.

(I. Teil 1. Kapitel und vom 2. Kapitel der 1. Abschnitt.)

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau

eingereicht

und mit ihrer Genehmigung veröffentlicht

von

Arthur Koschmieder.

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

Sonnbend, den 2. November 1912, vormittags $10^3/_4$ Uhr

im Musiksaal der Universität.

Vortrag:

Wilhelm Raabe als Erzähler.

Darauf

Promotion.

Stuttgart

J. B. Metzlersche Buchdruckerei, G. m. b. H.

1912.

Gedruckt mit Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau.
Referent: Herr Geheimrat Prof. Dr. M. Koch.

Das Examen rigorosum fand statt am 30. und 31. Juli 1912.

Die vollständige Arbeit erscheint als 35. Heft der „Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte", herausgegeben von Max Koch und Gregor Sarrazin, verlegt bei J. B. Metzler in Stuttgart.

Meinen Eltern gewidmet.

Abkürzungen.

SWS = Herders Sämtliche Werke. Herausgegeben von Bernhard Suphan. Berlin 1870—1909, 32 Bde.

LB. = Johann Gottfried von Herders Lebensbild. Herausgegeben von seinem Sohne Emil Gottfried von Herder. Erlangen 1846, 3 Bde.

Düntzer A, I. II. III. = Aus Herders Nachlaß. Herausgegeben von Heinrich Düntzer und Ferdinand Gottfried von Herder. Frankfurt a/M. 1856—57, 3 Bde.

Düntzer B = Herders Reise nach Italien. Herausgegeben von Heinrich Düntzer und Ferdinand Gottfried von Herder. Gießen 1859.

Düntzer C, I. II. III. = Von und an Herder. Ungedruckte Briefe aus Herders Nachlaß. Herausgegeben von H. Düntzer und F. G. von Herder. Leipzig 1862, 3 Bde.

Less. Schr. = Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften. Herausgegeben von Karl Lachmann. Dritte, aufs neue durchgesehene und vermehrte Auflage, besorgt durch Franz Muncker. Stuttgart 1886—1907.

HS. = Hamanns Schriften. Herausgegeben von Friedrich Roth. Berlin 1821—43, 8 Teile.

Haym I. II. = Herder nach seinem Leben und seinen Werken dargestellt von R. Haym. Berlin 1880—85, 2 Bde.

Einleitung.

Mit Herders theoretischer Stellung zum Drama beschäftigt sich die vorliegende Arbeit. Die Grundstriche zu ihr sind gezogen in Hayms Meisterbiographie dieses in den Entwicklungsgang unserer deutschen Literatur so bedeutsam eingreifenden, vielseitigen Mannes. Am wenigsten wohl ist man geneigt, Herders dramaturgischer Tätigkeit besondere Beachtung zu schenken. Und doch hat er als begeisterter Shakespeare-Verkündiger dem aufstrebenden deutschen Drama neue, frische Antriebe gegeben, viel später dann, doch mit gleicher Begeisterung, auf die Schönheiten des indischen Dramas, der „Sakuntala", hingewiesen, manch' feinsinnige Gedanken über die dramatische Dichtung der verschiedenen europäischen Nationen entwickelt. Ein geborener Dramaturg freilich wie Lessing war Herder nicht. Wo er sich lediglich mit der Theorie des Dramas befaßt, zeigt er nur wenig Ursprünglichkeit, um so mehr Unklarheiten aber und Widersprüche. Weit glücklicher dagegen ist er, wenn er mit seinem genialen geschichtlichen Sinn an das Drama herantritt. Da gibt er, wie sein Shakespeare-Aufsatz beweist, ganz neue Aufschlüsse. Soweit Herder ein Dramaturg war, war er vor allem ein historischer Dramaturg.

Das Haymsche Herderwerk, wie gesagt, bildet die Grundlage dieser Arbeit. Für manches konnte hierauf verwiesen werden, anderes wieder ist ausführlicher behandelt worden, als es im Rahmen dieser biographischen Darstellung angängig war. Eine eigens Herders theoretische Stellung zum Drama ins Auge fassende Sonder-Untersuchung gab es bisher nicht. Dieser Aufgabe versucht eben die folgende Darstellung gerecht zu werden. Neben der Haymschen Biographie wurden Suphans, des verdienten Herausgebers der

Herderschen Werke, Einleitungen und Anmerkungen zu den einzelnen Bänden, sofern sie sich auf Dramatisches beziehen, dankbar hierfür benutzt. Was sonst noch an Vorarbeiten für das hier behandelte Thema in Betracht kam, ist an seinem Orte kenntlich gemacht.

I. Teil.

Die dramaturgischen Dokumente Herders in dem Zeitraum 1762—69.

1. Kapitel.

Aus der Königsberger Zeit (1762—64).

Den ersten Spuren von Herders theoretischen Äußerungen über das Drama begegnen wir in seinen „Fragmenten einer Abhandlung über die Ode“ [1]), die noch während seines Studienaufenthalts in Königsberg [2]) (1762—64) entstanden, in Riga eine Umarbeitung erfuhren, deren Veröffentlichung aber unterblieb, obwohl sie der Meßkatalog auf Ostern 1766 unter dem Titel „Beiträge zur Geschichte des lyrischen Gesanges“ als künftig erscheinend ankündet [3]).

Herder behandelt hier die Frage nach dem Ursprung der Ode, ihrer Fortentwicklung und Veränderung bei den verschiedenen Nationen. Ihren Ursprung leitet er her aus der Empfindung des Menschen, kennzeichnet sie als den leidenschaftlichen Ausbruch eines erregten Gefühls und nennt sie das „erstgeborene Kind der Empfindung“, den „Ursprung der Dichtkunst“. Wie sich nun schon bei der Ode — so ungefähr lassen sich seine Ausführungen zusammenfassen — hinsichtlich der Unmittelbarkeit und Intensität der Empfindung, die in ihr zum Ausdruck kommt, Abstufungen wahrnehmen lassen, so ist dies noch mehr der Fall, wenn man die anderen Gattungen der Dichtkunst — deren er hier vier annimmt — in bezug auf die in ihnen herrschende Empfindung ins Auge faßt. Sucht die Ode noch das ganze Herz des

[1]) SWS. XXXII, 61—82.
[2]) Vgl. Haym I, 116.
[3]) Vgl. Haym I, 117.

Menschen zu entflammen, so ist der Affekt im Drama schon milder und sein Zweck ist „Rührung und Aufweckung“ [4]), während das Epos und das Lehrgedicht nur noch zu ergötzen und zu belehren suchen. Diese Abstufungen und verschiedenen Grade der Empfindung, wie sie in den einzelnen Dichtungsarten zutage treten, geben nun Herder zugleich ein Mittel in die Hand zu ihrer Unterscheidung und Einordnung eben nach dem Gesichtspunkte der in ihnen vorherrschenden Empfindung.

Für das Verhältnis Herders zum Drama ist es nun von Wichtigkeit, festzustellen, welche Stellung er dem Drama nach dem Maßstabe und der Stärke der in ihm vorherrschenden Empfindung in dieser durch alle Gattungen der Dichtkunst sich hindurchziehenden Kette der Empfindung zuweist. Er reiht in diese Empfindungskette das Drama als zweites Glied ein, weil, wie schon aus dem Vorhergehenden ersichtlich, der in ihm zum Ausdruck kommende Affekt — zwar noch stärker als der des Epos, das die dritte Stelle einnimmt — doch schon milder ist, als der die Ode beherrschende, der daher die oberste Sprosse auf dieser poetischen Empfindungsleiter zukommt. Also nicht mehr „Entzückung“, wie die Ode, soll das Drama nach Herders Ansicht hervorrufen, sondern nur „Rührung und Aufweckung“ ist sein Zweck.

Diese vier Gattungen der Poesie nun, die sich nach der Empfindung abstufen, sind, wie Herder weiter ausführt, hinwiederum abhängig von den „Altern der Menschheit“. Wenn z. B. ein poetisch veranlagter Mensch, seinem natürlichen Triebe folgend, dichtete, so würde er nach Herder in der Jugend Oden, im kräftigen Mannesalter Dramen, im reifen Mannesalter Epen, als Greis Lehrgedichte hervorbringen [4]).

Gegen diese Ansicht, daß einem bestimmten Lebensalter eines poetisch veranlagten Menschen auch eine bestimmte Dichtungsart entspreche, so z. B. — worauf es uns ja ankommt — dem kraftvollen Mannesalter das Drama, ließe

---

[4]) SWS. XXXII, 75 u. 76.

sich manches einwenden, wenn man auch im allgemeinen ihr beipflichten kann [5]). Weist Herders Erklärung der Ode auf Hamann hin, so begegnet seiner Ansicht vom Zweck des Dramas oder beeinflußt sie Diderot, dessen „Theater" er in diesem Zusammenhange anführt [6]) und der ebenfalls in „Rührung" den Zweck des Dramas sieht. Alles in allem zeigt sich, daß Herder für das Drama, mit dem er sich hier zum ersten Male theoretisch beschäftigt, „zunächst nur den aus dem Gesichtspunkte der Lyrik sich ergebenden Maßstab" hat, wie es sein Biograph Haym treffend bemerkt [7]).

Ganz natürlich bei der vorzugsweise lyrisch angelegten Natur Herders, bei seinem „entschiedenen Subjektivismus", der ihm auch — wie ebenfalls Haym sagt [7]) — die Einsicht in die Kompositionsweise des Dramas versagte, bei seiner Fremdheit dem Theater gegenüber, das er aus eigener Anschauung erst in Riga kennen lernte. Doch sein reger Geist suchte auch auf diesem, seiner Natur ferner liegenden Gebiete, sich einheimisch zu machen.

Ein großer Gewinn für ihn war in diesem Betracht sein vertrauter und inniger Verkehr mit dem um 14 Jahre älteren Hamann in Königsberg. Wenn auch der Einfluß Hamanns auf den jungen Herder in poetischer Hinsicht mehr auf dem Gebiete zutage tritt, das sich mit dem Wesen der Poesie überhaupt, im besonderen der Lyrik befaßt, so gebührt ihm doch das Verdienst, auch auf die dramatischen Anschauungen Herders in mannigfacher Weise eingewirkt und seinen Gesichtskreis nach dieser Richtung hin erweitert zu haben.

Er war es nämlich, der den jungen Herder, dem er seit dem Frühjahr 1764 Unterricht im Englischen gab, zuerst mit Shakespeare bekannt machte [8]). Befähigt war er dazu

---

5) In ähnlicher Weise äußert sich Lessing im 81. Literaturbriefe: „Die Jahre der Jugend sind die Jahre nicht, von welchen wir tragische Meisterstücke erwarten dürfen. Alles, was auch der beste Kopf in dieser Gattung unter dem dreißigsten Jahre leisten kann, sind Versuche. Je mehr man versucht, je mehr verdirbt man sich oft."

6) SWS. XXXII, 78.

7) Haym I, 166.

8) Vgl. Haym I, 56.

wie kein zweiter. Hatte er doch während seines etwas mehr als einjährigen Aufenthaltes in England (April 1757 bis Juni 1758) Gelegenheit gehabt, die englische Sprache an der Quelle kennen zu lernen. Sprachbegabt, wie er war, hatte er sich auch fernerhin das Studium der englischen Sprache und Literatur angelegen sein lassen, wie es seine Briefe an seinen vertrauten Freund, den Schulrektor Lindner in Riga, bezeugen. Von den Shakespeareschen Dramen war wohl „Hamlet" sein Lieblingsstück [9]); denn die meisten Anführungen in seinen Schriften und Briefen aus Shakespeare beziehen sich auf diese Dichtung. So war auch „Hamlet" [10]) dasjenige Stück des großen Briten, das Herder als erstes unter der Anleitung Hamanns las und mit dem dieser seinen gelehrigen Schüler in die weiten Hallen der Shakespeareschen Dramenwelt einführte [11]).

Der erste Eindruck, den Shakespeare auf die empfindsame Seele des jungen Herder gemacht haben muß, war jedenfalls ein überwältigender. Zeugnis dafür gibt uns noch ein Gedicht aus der Königsberger Zeit (1764): „Zweites Selbstgespräch" [12]), eines von jenen Jugendgedichten, die uns einen vortrefflichen Einblick in seine damalige Geistes- und Seelenstimmung gewähren und erkennen lassen, wie die einzelnen geistigen Erscheinungen auf ihn einwirkten. In den letzten Versen dieses Gedichtes nun gibt sich so glühende

[9]) So urteilt auch Rudolf Unger in seinem grundlegenden Werke über „Hamann und die Aufklärung", 2 Bde. Jena 1911. — I, 314: „Unter den fünf Shakespeare-Dramen, aus denen Hamann zitiert oder die er sonst erwähnt, steht Hamlet weitaus im Vordergrund."

[10]) Vgl. Haym I, 61. Anmerkung: „Ein zu einem guten Teil noch erhaltenes Herdersches Heft enthält auf der einen Seite eine Abschrift des englischen Textes, auf der gegenüberstehenden die Übersetzung."

[11]) „Erinnerungen aus dem Leben Joh. Gottfr. v. Herder, gesam. und beschr. von M. Carolina v. Herder u. hrsg. von Joh. Georg Müller" abgedruckt in Herders „Sämtlichen Werken", Cottasche Ausgabe 1827 ff. Teil XX, 70: „Hamann lehrte ihn das Englische; sie fingen mit Shakespeares Hamlet an. Unvergeßlich und heilig blieb ihm der Eindruck, den diese Stunden ihm gemacht, er sprach oft mit Rührung davon; den Hamlet konnte er beinahe auswendig und unter allen dramatischen Dichtern hielt er immer Shakespeare am höchsten."

[12]) Zuerst abgedruckt LB. I, 1, 191—94; jetzt SWS. XXIX, 258—60.

Begeisterung für Shakespeare kund, daß er Gefahr läuft, sich darüber selbst zu verlieren. Es bringt zum Ausdruck, wie er sich von den geistigen Fesseln, in die ihn die überragende Größe Shakespeares zu schlagen droht, zu befreien und seine eigene Persönlichkeit neben der Shakespeares zu behaupten sucht.

Dieses Gedicht läßt uns auch erkennen, in welchem Lichte dem jungen Herder Shakespeare erstmalig erschien, was es war, das ihn so stark an den großen Briten fesselte und mit begeisterter Bewunderung erfüllte. Von vornherein könnte man annehmen, daß auf die lyrisch veranlagte Natur Herders zunächst die leidenschaftliche Sprache des Herzens und der Empfindung, die uns in den Dramen Shakespeares so mächtig ergreift, besonders stark eingewirkt haben wird. Und in der Tat feiert er Shakespeare als den Dichter, der tief in die Abgründe des menschlichen Herzens hinabsteigt; er nennt ihn einen zweiten „Simson", der die „Tempelsäulen" des menschlichen Herzens „erschüttert" [13]). Daneben staunt er bewundernd die gewaltige Schöpferkraft des Dichters an, der mit seinem „Schöpferstab" hier ein „Feenreich" (Sommernachtstraum), dort „Wildnisse, die heulen" (Lear, Macbeth, Othello) hervorzaubert.

Noch an einer anderen Stelle, in der eingangs erwähnten „Abhandlung über die Ode" hebt Herder das Schöpferische in Shakespeares Dichtungen hervor und weist auf seine „Monologe" hin [14]). Diese Betonung der schöpferischen Kraft des Dichters, des „Originellen" im Gegensatz zur „toten Regelmäßigkeit", verrät schon den Einfluß des Engländers Young [15]), der in seiner 1759 erschienenen Schrift „Conjectures on original composition", die dann später auf die 2. und 3. Fragmentensammlung Herders besonders stark einwirkte, im Hinblick auf Shakespeare den originellen Dichter hoch über den bloßen Nachahmer gestellt hatte.

So sehen wir den jungen Herder in seinen frühesten Urteilen über Shakespeare, die — der Königsberger Periode

---

13) a. a. O. S. 260.
14) a. a. O. S. 75.
15) Über die Abhängigkeit Herders von Young vgl. Haym I, 149/50.

angehörend — vorwiegend das lyrische, das dichterische Element in Shakespeares Dramen berücksichtigen, von der Erfassung der dramatischen Bedeutung dieses Dichters noch ebenso weit entfernt, wie von dem Versuch, ihn geschichtlich zu begreifen. Die geschichtliche Erklärung gab er, nach tieferem Studium, erst im Shakespeare-Aufsatz vom Jahre 1773. Doch findet sich schon in der Abhandlung über die Ode eine Stelle, die man als den Keim des späteren Shakespeare-Aufsatzes bezeichnen dürfte. Herder hält es hier „für nötig zu fragen, warum die Sophokles und Euripides durchaus nicht Shakespeares und Racinen sind?“ [16]). Dies ist in knappen Worten die Fragestellung, die auch dem Shakespeare-Aufsatz zugrunde liegt und dort beantwortet wird, während für jetzt Herder die Antwort noch schuldig bleibt und schuldig bleiben mußte.

War so an dem geistigen Horizonte des jungen Herder Shakespeare als leuchtender Stern aufgestiegen, so gab ihm sein noch in Königsberg entstandener Plan, die in Lille 1760 anonym erschienene „Parallèle des Tragiques Grecs et Français“ zu übersetzen und mit Anmerkungen zu versehen, Gelegenheit, sich mit der französischen klassischen Tragödie vertraut zu machen und seine bis jetzt noch sehr mangelhafte Kenntnis der griechischen Tragiker zu erweitern. Leider sollte diese vielversprechende Arbeit, deren Geschichte Haym [17]) ausführlich behandelt, in ihren ersten Anfängen steckenbleiben, obwohl sie Herder anfangs eifrig betrieb, sie sogar durch seinen Verleger Hartknoch im Ostermeßkatalog vom Jahre 1766 ankündigen ließ. Als Grund dafür, daß er das Werk nicht zum Abschluß bringen und veröffentlichen konnte, gibt Herder selbst in einem Briefe vom 21. Januar 1766 an seinen Freund, den Kammersekretär Joh. Georg Scheffner, die Überfülle von Arbeiten an, die sich damals in seinem Geiste drängten, wobei er wohl besonders an die „Fragmente“ denkt [18]). So sind auf uns gekommen nur ein

16) a. a. O. S. 65.

17) Haym I, 115.

18) In diesem Briefe (LB. I, 2, 147) heißt es: „Mein griechisches Theater erstickt fast unter meinen vielen Arbeiten; müßte ich diese Messe was Unvollkommenes liefern, so bleibe es lieber.“

Viertel der Übersetzung, ein lückenhafter Vorbericht und von den „Anmerkungen für das deutsche Theater", die der oben erwähnte Ostermeßkatalog verspricht, nur ziemlich abgerissene Bemerkungen zum ersten Kapitel des französischen Werkes [19]) [20]).

Der Gesichtspunkt, der den Verfasser desselben, den französischen Abbé Louis Jacquet, bei der Abfassung seiner Arbeit geleitet hatte, war: durch eine Vergleichung der griechischen mit den französischen Tragikern, die, ohne ungerecht zu werden, auch die Schwächen der ersteren hervorheben sollte, seine Landsleute von der unbedingten Bewunderung der Alten etwas abzubringen und auf die Vorzüge des französischen Theaters mehr hinzuweisen [21]). Das Vorbild einer solchen Vergleichung hatte ihm der gelehrte französische Jesuit Brumoy in seinem 1730 erschienenen „Théâtre des Grecs" [22]) gegeben. Auf dieser Grundlage fußend, nur daß er die Schwächen der griechischen Tragiker mehr, als es jener getan hatte, hervorhob, wollte er sein immerhin anregend und fesselnd geschriebenes Buch, wie er es in der Vorrede zu seiner „Parallèle" ausführt, nur als eine Ergänzung zu der grundlegenden Arbeit Brumoys aufgefaßt wissen [23]).

In diesem Sinne beurteilte auch Hamann das Werk, das er seinem Freunde Lindner gegenüber als „Nachtisch zum Brumoy" bezeichnet [24]). Hamann war es vielleicht auch, der den jungen Herder auf dieses Werk aufmerksam machte und zur Übersetzung anregte. Dem erwachenden historischen Sinne Herders mochte eine solche literar-geschichtliche, ästhetisierende Arbeit, wie die „Parallèle" es war, die die historischen Bedingungen des griechischen und französischen

19) Vgl. hierzu SWS. XXXII, 535 (Anmerk. zu S. 140).

20) Vorbericht und Anmerkungen zum erstenmal veröffentlicht in LB. I, 3, a, 8—17; jetzt SWS. XXXII, 140—44.

21) Vgl. die Vorrede zur „Parallèle" pag. V.

22) Darin der hier in Betracht kommende „Discours sur le Parallèle des Théâtres" Tom. I, pag. XCIX—CLX.

23) a. a. O. pag. VI.

24) HS. II, 426.

Theaters zur Erklärung ihrer beiderseitigen Eigenart mehr, als es bisher der Fall war, heranzog, wohl zusagen. Einer solchen geschichtlichen Untersuchung der „Stützen und des Schmuckes alter und neuer Theater“ — wie es in dem fragmentarischen Vorbericht heißt [25]) — mit dem Zweck, „die Grundlage zu erheben, die wir zu dem Deutschen gelegt oder wenigstens die Schwierigkeiten, warum wir so langsam bauen, in ein neues Licht zu setzen“, sollten auch seine eigenen Anmerkungen zur Übersetzung der „Parallèle“ gewidmet sein.

Ein solches Unternehmen auszuführen, hält Herder gerade jetzt für nötig, wo sich die deutsche Bühne, die nach seinen Worten „als eine etwas zu frühzeitige Frucht geboren wurde“, zu einem originalen Charakter herausarbeite. Die Bekanntschaft mit den Griechen, diesen „Meistern des Theaters“, würde — so sagt der Vorbericht [26]) — zur „Einfalt, zur Stärke der Leidenschaft, zur Schwere des tragischen Ausdrucks“ bilden. Nichts könnte es auch schaden, wenn die Vorzüge der griechischen Tragiker unsere Dramatiker von der übertriebenen Nachahmung der Franzosen etwas abbrächten. Eben um unsere zur Originalität sich durchringende Bühne vor einseitiger Nachahmung zu bewahren, müsse man — heißt es weiter — „beständig den Gesichtskreis erweitern und neben die handelnden Griechen und die sentimentsvollen Franzosen den „malenden Briten setzen“ [25]). „Wollten die Musen“ — ruft Herder aus —“ wir hätten von allen drei gleichviel gelernt!“

Haben wir so zur Bestimmung des Gesichtspunktes, aus dem Herder die Übersetzung der „Parallèle“ unternahm, den wahrscheinlich erst in Riga entstandenen Vorbericht hierzu hier schon vorweg genommen, so sollen die uns erhaltenen, teilweise abgerissenen Anmerkungen zum ersten Kapitel des französischen Werkes erst in der Darstellung der Rigaer Periode, aus der sie auch stammen und zu der sie hinüberleiten, ihre Verwertung finden.

---

[25]) a. a. O. S. 141.
[26]) a. a. O. S. 140.

2. Kapitel.

Aus der Rigaer Periode (1764—69).

1. Abschnitt.

Verstreute Bemerkungen verschiedenster Art in den drei Hauptwerken dieser Periode.

a) In den „Fragmenten".

Der Versuch, Herders Beziehungen zum Drama während seines Aufenthaltes in Riga darzulegen, begegnet einigen Schwierigkeiten. Abgesehen von den hier entstandenen, eigens dem Drama gewidmeten und einigermaßen in sich abgeschlossenen Abhandlungen, sind die sonstigen gelegentlichen, verschiedenartigsten Äußerungen Herders über das Drama in dieser Zeit mit den drei Hauptwerken dieser Periode, denen sie zum weitaus größten Teile angehören, den „Fragmenten", dem „Torso" und den „Kritischen Wäldern", aufs engste verwachsen und größtenteils nur aus ihrem Zusammenhange heraus zu verstehen und zu erklären. Am Leitfaden dieser drei Hauptwerke daher muß zunächst die Darstellung sich abwickeln. Die schon oben erwähnten dramaturgischen Aufsätze hingegen, die wohl die meiste Aufmerksamkeit beanspruchen, sollen wegen ihrer größeren Abgeschlossenheit, wenngleich auch sie — von der Ugolino-Rezension abgesehen — dem allgemeinen Rahmen der drei Hauptwerke eingefügt sind, gesondert betrachtet werden [27]). Was im besonderen die „Fragmente" angeht, so muß auch deren zweite, völlig umgearbeitete Ausgabe, deren Veröffentlichung unterblieb, neben der ersten Ausgabe berücksichtigt werden, da sie die dort gefallenen Bemerkungen über das Drama nicht immer unverändert aufnimmt, öfters auch neue hinzufügt.

---

27) Es sind dies:
a) „Haben wir eine französische Bühne?"
b) „Vom Britischen Geschmack in Schauspielen."
c) „Über das Schuldrama."
d) „Ugolino-Rezension."

Gleich zu Anfang seiner „Fragmente“ betont Herder den großen Einfluß der Sprache auf die Literatur eines Volkes. „Der Genius der Sprache“, sagt er, „ist auch der Genius von der Literatur einer Nation.“ Sprachphilosophische Betrachtungen durchziehen fast das ganze Werk, besonders stark dessen „Erste Sammlung“. Sofern sie sich auch mit der dramatischen Dichtung befassen, müssen sie in unsere Darstellung einbezogen werden. Dies ist der Fall, wo Herder die Frage nach der Ausbildung unserer deutschen Sprache durch Übersetzungen von seinem sprachphilosophischen Standpunkte aus erörtert, wie er ihn in dem Abschnitte von den „Lebensaltern einer Sprache“ entwickelt hatte. Hier hatte er ein allgemeines Bild von der Entwickelung der Sprache entworfen, wobei er ein poetisches, ein männliches und ein philosophisches Sprachalter unterschieden hatte. Indem er nun zunächst Übersetzungen aus dem Griechischen ins Auge faßt, untersucht er, ob wir aus dem „poetischen Zeitalter“ der Griechen, als dessen Vertreter ihm Homer, Äschylus, Sophokles und Euripides gelten, für unsere Sprache Nutzen ziehen könnten [28]). Von seinen sprachphilosophischen „Prämissen“ aus — diesen Ausdruck gebraucht er einmal — „verzweifelt“ er an einer Übersetzung dieser Dichter. Gehöre doch unsere Sprache einer ganz anderen Sprachperiode an, als die es war, in der „Äschylus und Sophokles ihrer Sprache, die noch keine ausgebildete Prosa hatte, ihre Schönheit anschufen“ [29]). Nicht mehr im poetischen Jünglingsalter stehe unsere deutsche Sprache, sondern bereits im prosaischen, männlichen Sprachalter.

Im einzelnen führt nun Herder aus, wie wir weder das Silbenmaß noch die Lenkung der Perioden, die Inversionen und Machtwörter der „ältesten griechischen Dichter“ in unsere Sprache übertragen und nachahmen können. Bei der Untersuchung, ob wir die Lenkung der Perioden durch die vielen „Partikeln, Verbindungen und Füllwörter“, deren Gebrauch die damalige „singende Deklamation“ der Sprache

28) Vgl. SWS. I, 173 ff.
29) a. a. O. S. 178.

begünstigte, in der Übersetzung nachahmen sollen, kommt Herder auf die griechische Tragödie und zwar auf deren Vortragsweise zu sprechen. „Die Tragödien des Äschylus und Sophokles", sagt er, „wurden, wie die Alten gemeinschaftlich bezeugen, auf der Bühne durchaus abgesungen [30]). Was die Erklärung dieses „Theatersingens der Alten" betrifft, so will es Herder — in der 2. Ausgabe der „Fragmente" [31]) — keineswegs auf eine „Modedeklamation nach dem französischen Ohr herabgesetzt" wissen. So erkläre man es, meint er, „vielleicht bloß um der Musik und der Schaubühne seiner Zeit ein Kompliment zu machen". Dem poetischen Sprachalter angehörend, wo die Sprache noch „singende Natur" war, war den Alten das „Theatersingen" n a t ü r l i c h — so lautet die neue Erklärung, die Herder von seinem sprachphilosophischen Standpunkte aus für diese Erscheinung gibt. Von eben diesem seinem Standpunkte aus spricht er der deutschen Sprache, die an „prosaische Perioden" gewöhnt sei, die „singende Deklamation" ab und damit zugleich den Gebrauch vieler Partikeln, Verbindungen und Füllwörter, die zur damaligen Deklamation gehörten [32]). Große Schwierigkeiten, meint Herder, würde dem Übersetzer auch die Bildung und Nachahmung der griechischen Machtwörter in unserer Sprache bereiten. So werde er die Beiwörter in Äschylus und Sophokles oft umschreiben müssen [33]).

Bei der Frage, welchen Nutzen wir aus Übersetzungen und Nachahmungen der Franzosen ziehen können, hebt Herder einleitend im Gegensatz zur französischen Sprache die eigentümlichen Vorzüge der deutschen Sprache hervor. So habe sie „mehr Doppellauter und stärkere Vokale" als die erstere. Dadurch erhalte sie eine „gewisse dorische Fülle", die z. B. in „starken Monologen des Trauerspiels sich unserem Charakter sehr anschmiege" [34]).

30) a. a. O. S. 175.
31) SWS. II, 73.
32) a. a. O. S. 175 u. 76.
33) a. a. O. S. 177.
34) SWS. I, 187.

Steht Herder nicht an, einzuräumen, daß wir von den Franzosen manches zu lernen hätten, so gibt er das in weit größerem Maße von den Engländern zu, weil „unser Genie sich mehr auf die britische Seite neige“ [35]; ja er beklagt es, wie wenig wir noch von den Briten durchs Übersetzen gelernt hätten. Für unser Thema kommt hierbei nur die eine Stelle in Betracht, wo sich Herder über die Übersetzung Shakespeares ausläßt. Ist er im allgemeinen der Ansicht, daß die besten englischen Schriftsteller durch die bisherigen Verdeutschungen nur verunstaltet wurden, so fragt er in bezug auf Shakespeare: „Wie lange wird man Shakespeare im ungleichsten, fast nie getroffenen Ton übersetzen?“ [36]. Dieser Tadel zielt unzweifelhaft auf die Wielandsche Shakespeare-Übersetzung (1762—66) ab, die freilich Herders Ideal einer Übertragung, wie er es in einem Briefe an Scheffner aufstellt, nicht entsprechen konnte [37]. Herder fordert dort, daß der klassische Übersetzer den Gedanken einer fremden Sprache den Stempel der Eigenheit in der Seinigen zu geben wissen müsse, worunter er besonders die gute Wiedergabe der Idiotismen versteht. Gerade hieran aber hatte es Wieland oft fehlen lassen; doch gesteht Herder selbst — etwas im Gegensatz zu der vorigen Forderung — an einer anderen Stelle, wo er von den Idiotismen einer Sprache handelt, und die in diesem Zusammenhang erörtert werden soll, wie schwer, ja daß es unmöglich sei, die Idiotismen einer fremden Sprache herüberzunehmen [38]. So sagt er dort in bezug auf Shakespeare: „Die Concetti, die er mit Wortspielen vermählt, sind Früchte, die nicht in ein anderes Klima entführt werden können. Der Dichter wußte den Eigensinn der Sprache so mit dem Eigensinn seines Witzes zu paaren, daß sie für einander gemacht zu sein scheinen [39].“ Die Liebe der Briten zu dem „Launischen ihrer Schreibart“, wie es sich z. B. bei

35) SWS. I, 216.
36) SWS. I, 217.
37) Der Brief findet sich abgedruckt LB. I, 2, 188—96; die betreffende Stelle S. 189.
38) SWS. I, 162 ff.
39) ebenda S. 163.

Shakespeare und Fielding finde, erklärt sich nach Herder eben dadurch, daß diese Laune „unübersetzbar und ein heiliger Idiotisme“ ihrer Sprache sei.

Von sprachphilosophischen Erwägungen gehen auch seine Untersuchungen aus, die sich mit der Frage beschäftigen, welche Silbenmaße unserer Sprache natürlich sind? Für uns sind sie insofern von Wichtigkeit, als Herder die Silbenmaße, die ihm der Natur unserer Sprache zu entsprechen scheinen, nämlich das „Klopstocksche freie Silbenmaß“ und das „Britische Silbenmaß“, den reimlosen fünffüßigen Jambus, auch für das Drama und die Deklamation empfiehlt.

Unsere Sprache — so wird ausgeführt — sei nicht „hochtönend“ wie die der Griechen, sondern „volltönend“. Sie „erhöhe sich wenig zum Daktylus“ und habe eigentlich „nur zu Jamben und Trochäen eine Höhe und Tiefe“ [40]). Das freie Silbenmaß nun, wie es Klopstock in einigen seiner Oden zum ersten Male angewendet habe, weise vorwiegend Spondäen, Trochäen und Jamben, dagegen nur wenig Daktylen auf, entspreche also der Natur unserer Sprache [41]). Nicht nur für die Lyrik, sondern auch für das Drama und die Deklamation empfiehlt Herder dieses freie Metrum, das ihm unserer Dichtung weit angemessener erscheint, als die gebräuchlichen „gefesselten Silbenmaße“, die die dichterische Kraft nur einengten.

Für das Drama und die Deklamation hatte es vor ihm schon Lessing im 51. Literaturbriefe empfohlen [42]). Die Anwendung dieses „Quasi-Metrums“ in Trauerspielen würde vielleicht, so hieß es dort, diejenigen Leser befriedigen, die sehr unzufrieden seien, daß man jetzt anfange, Trauerspiele in Prosa zu schreiben und dadurch diese Gattung der eigentlichen Poesie entreißen zu wollen scheine. Der Dichter selbst würde dabei alle Freiheit behalten, die ihm in der Prosa zustatten komme, und Gelegenheit haben, „seine Perioden desto symmetrischer und wohlklingender zu machen“.

40) SWS. I, 205; Haym I, 143.
41) SWS. I, 206/07.
42) Vgl. Haym I, 144.

Herder nun knüpft in seinen Ausführungen über diesen Punkt durchaus an Lessings Bemerkungen an, führt sie jedoch weiter und geht mehr ins einzelne [43]) [44]). Mit Lessing hält er diesen „Vers“ — so bezeichnet er kurzweg das neue Silbenmaß — für das Theater besonders geeignet, weil er sich so „prosaisch als möglich“ machen könne, was in den ersten Auftritten nötig sei, wo das Silbenmaß oft unleidlich werde. Doch könne sich dieser „Vers“, führt er weiter aus, auch zum „höchsten tragischen Affekt erheben und dem Brausen des Sturmes nachahmen, der im Vergil auf den Wogen reite“. Herders eigener Einfall ist es, wenn er diesen „Vers“ für wirksam hält, die „Theatergemälde“, wie sie Diderot wünsche, zu beleben [45]). An Lessings Äußerung hinwiederum, daß die Verse des Plautus nicht viel gebundener seien als dieses „Quasi-Metrum“, scheint Herder anzuknüpfen, wenn er es als geeignet bezeichnet, die heftigen kurzen Doppelgespräche zu füllen, die die Alten auf ihren Bühnen so sehr liebten und die bei uns, wie er meint, so sehr ausarteten, daß es bei den Franzosen und ihren Nachahmern, den Deutschen, ein „besonderes Kunststück“ sei, wenn einmal ein passendes Wort gefunden werde, das den Vers unvermutet schließen soll. Für gewöhnlich werde es durch einige „gedehnte Verse“ deutlich genug zu erraten gegeben [46]).

Nur ganz kurz hatte Lessing die Frage berührt, welchen Vorteil das Klopstocksche freie Silbenmaß dem deklamierenden Schauspieler bieten würde, wenn sich der Dichter bei der Abteilung dieser freien Zeilen nach den Gesetzen der Deklamation richtete. Die Bemerkungen Herders über diesen Punkt sind ebenso kurz, gehen aber von einem anderen Gesichtspunkte aus. Herder sieht den Vorteil dieser freien

[43]) SWS. I, 209/10.

[44]) Vgl. auch LB. I, 2, 145/46.

[45]) Herder will damit sagen, daß die freien Rhythmen eine „natürliche“ und „wahre“ Stellung der Personen auf der Bühne, wie sie Diderot als Kennzeichen eines „Theatergemäldes“ fordert, begünstigen würden. Vgl. hierüb. Lessings Übersetzung der „Oeuvres de Théâtre de Diderot“ in der Hempelschen Lessing-Ausgabe Bd. 11^2 S. 76; fortan zit.: Diderot, Theater.

[46]) a. a. O. S. 210.

Versart für die Deklamation darin, daß sie dem Schauspieler den freiesten Spielraum gewähre, in lebendigem Wohlklange seine leidenschaftlichen, auf- und abwogenden Empfindungen, die ja von selbst nach ungefesselten Rhythmen zu verlangen scheinen, zum Ausdruck zu bringen. „Höre", so sagt er, „einen Garrick in einem Selbstgespräche mit sich selbst kämpfen, fast unterliegen und dennoch siegen; sein Affekt wird die Sprache auflösen, er wird einen Takt halten, der dich an das Kunststück der Alten erinnern wird, ihren Akteurs Noten und Ton mitzugeben." Dem allgemeinen Wunsche, daß sich das freie Silbenmaß in unserer Sprache und Dichtung einbürgern möge, fügt Herder einige besondere hinzu. So möchte er es gern sehen, wenn man Shakespeare „in dieser Tracht" bei uns einführte [47]). An anderer Stelle, in der 2. Sammlung der „Fragmente", meint er, daß die tragischen Chöre der Griechen in dieser Versart noch am besten wiedergegeben werden könnten [48]).

Den Ausführungen über das Klopstocksche freie Silbenmaß schließen sich an — aber erst in der 2. Ausgabe der „Fragmente" — die über den reimlosen fünffüßigen Jambus, das „Britische Silbenmaß", das Herder ebenfalls der Natur unserer Sprache für angemessen hält und für das Drama und die Deklamation empfiehlt [49]). „Ich höre in demselben", sagt er, „die unserer Sprache eigentümliche Stärke so sehr, daß ich es in mancher Begeisterung das Deutsche zu nennen gewünscht habe [50])." Lobend hebt er hervor, daß die beiden Trauerspiele „Der Tod Adams" von Klopstock und der „Philotas" von Lessing, dadurch, daß sie Gleim in dieses jambische Versmaß „versifiziert" habe, am „hohen theatralischen und fast heroischen Numerus" gewonnen hätten, wenn auch zuzugeben sei, daß sie durch dieses Verfahren „einige kleine lebhafte und rührende Wendungen", die in die Prosa „eingewürkt" waren, eingebüßt haben mögen [51]).

47) a. a. O. S. 210.
48) SWS. I, 292.
49) SWS. II, 36—38.
50) a. a. O. S. 36.
51) a. a. O. S. 37.

Er ist der Ansicht, daß Kleist und Gleim diesem Silbenmaße vor anderen eine „gedrungene Kürze", eine „Abwechselung der Kadenzen und der Cäsur" und ein „hohes Deklamatorisches" gegeben hätten, das schwer zu erreichen sei [52]). Wenn es wahr sei, meint Herder, daß selbst Klopstocks Trauerspiel „Salomo" dies „Lesbare und Deklamatorische" nicht getroffen habe und daß von den Weißischen Trauerspielen diejenigen, die in diesem Versmaß abgefaßt seien, den Schauspielern am schwersten von der Zunge gingen, so erkläre sich das aus der Schwierigkeit, diese Versart zu behandeln [52]).

Viel leichter in der Handhabung dünkt Herder der Alexandrinische Vers mit seinem Reime nach „Despréaux und Racinens Kunststücken". Scharf wendet er sich gegen die damalige Vorherrschaft des Alexandriners in den deutschen Trauerspielen. Er ist der Ansicht, daß dieser „unnatürliche" Vers von den Deutschen nur deswegen so teuer gehalten werde, weil er ein Erbstück von den „lieben Franzosen" sei und weil er den Schauspielern und den Autoren die Arbeit erleichtere [52]). Doch sei diese Erleichterung, meint er, mit Nachteilen verbunden. Für den Schauspieler, weil ihn dieser Vers zu einer „einförmigen Deklamation" verführe, für den Dichter, weil er der „wahren Affektsprache", einer „lebendigen Erzählung" und dem „Dialog" äußerst viel „monotonischen und abgemessenen und zerschnittenen Zwang" auflege. In dem letzteren Umstande glaubt er mit einen Grund erblicken zu dürfen, warum Schlegel, Cronegk und Clodius, die „besten Versifikateurs in diesem Stil", oft so sehr die Sprache der Leidenschaft, der Erzählung und der Unterredung verfehlten, während anderseits Lessing und Weiße in „affektvollen Stellen" mit diesem Silbenmaße nicht recht auszukommen wüßten [53]). Im Hinblick auf die vielen Schäden, die der Alexandriner der deutschen dramatischen Dichtung schon zugefügt, fordert Herder auf, endlich einmal

---

[52]) a. a. O. S. 37.
[53]) a. a. O. S. 38.

dem Vorurteil zu entsagen, „als sei diese Versart die natürlichste für unsere Sprache“ [54]). An Stelle des Alexandriners empfiehlt er nachdrücklich den Gebrauch des reimlosen fünffüßigen Jambus in „heroischen Trauerspielen“ [55]). Die Vorzüge dieses Versmaßes sieht er darin, daß ihm Stärke und Fülle eigen seien, daß es viel Abwechselung gestatte und ein „sehr hohes Ziel der Deklamation“ werden könne [54]). Wenn es der dramatische Dichter, der Materie entsprechend, mit möglichster Freiheit zu gebrauchen verstehe, so werde es, meint Herder, den Klopstockschen freien Rhythmen an „Freiheit und Vorteilen“ nahekommen, ohne deren „Zügellosigkeit“ zu erreichen [54]). Prophetisch verkündet er: „Es wird unserer Sprache zur Natur und zum Eigentum werden, weil es Stärke mit Freiheit vereinigte [56]).“

Um der deutschen Literatur, die in „nachahmungs- und gedankenloser Schreibsucht“ befangen war, seinerseits zur Erlangung eines mehr originalen Charakters zu verhelfen, unternahm es Herder in der 2. und 3. Sammlung der „Fragmente“, die deutschen nachahmenden Literaturerzeugnisse mit ihren Originalen zu vergleichen, ihren Wert gegeneinander abzuwägen, und aus den hieraus gewonnenen Ergebnissen Nutzanwendungen für die deutsche Literatur zu ziehen. Die in diesem Zusammenhange gemachten Bemerkungen über die dramatische Dichtung sollen jetzt besprochen werden.

Von der üblichen oberflächlichen Nachahmung der Alten

54) a. a. O. S. 38.

55) a. a. O. S. 37.

56) Dem reimlosen fünffüßigen Jambus redet Herder noch viele Jahre später das Wort. In einer nach 1798 entstandenen, unveröffentlicht gebliebenen Rezension heißt es: „Schlotternde Hexameter haben wir in unserer Sprache genug; der abwechselnde harmonische Jambus, mit welchem Kleist, Gleim, Klopstock und Lessing in seinem Nathan, Zachariä in seinem Cortes, und nach ihnen neuere dramatische Dichter den Gang unserer Sprache gehoben und vielseitiger gemacht haben, ist zur Fortbildung derselben unstreitig die geradere Straße.“ SWS. XX, 380. Unter den „neueren dramatischen Dichtern“ ist Goethe und Schiller gemeint. Das ihnen so nebenbei gespendete, anonyme Lob findet seine Erklärung in der feindseligen Haltung, die Herder damals gegen die beiden Dichter einnahm.

zur „Nachahmung unserer selbst“ überzugehen, das war die Forderung, die sich Herder aus seiner vergleichenden Untersuchung ergab. So wie unsere Vorbilder aus ihren besonderen natürlichen Verhältnissen heraus, aus ihrer Geschichte, Denkart, Sprache, Religion ihre Meisterwerke schufen, so müssen auch wir, wenn wir originell sein wollen, aus unserer besonderen nationalen Eigenart heraus dichten. Bevor wir aber unsere Vorbilder in diesem geistigen Sinne nachahmen können, müssen wir sie erst gründlich studieren und auf der Grundlage eines eindringenden und umfassenden Verständnisses übersetzen und erklären. Herder ist es sich selbst bewußt, welch' hohe Ansprüche er stellt, wenn er verlangt, daß ein wahrer Übersetzer zugleich „Philosoph, Dichter und Philolog“ sein müsse [57]). Von dieser hohen Warte aus beurteilt er, da wo von Verdeutschungen aus dem Griechischen die Rede ist, die 1763 in Zürich erschienene, prosaische Übersetzung des Sophokles und Euripides durch den Züricher Professor Jakob Steinbrüchel [58]). Für die „Genies“, die bloß „ätherisch“ lesen, erscheint sie ihm zwar als eine „sichere Handleiterin zu einer klaren Quelle“, insofern sie ihnen den tragischen Geist der Griechen, das Eigentümliche ihrer Denkart und ihrer Rührung vor Augen führe. Doch vermisst er an ihr alles, was sie den „Liebhabern“ der griechischen Literatur, zu denen er sich selbst rechnet, anziehend machen könnte, die gern von dem Genie der Griechen, von dem Geiste ihres Theaters und dem Charakter der einzelnen Dramatiker etwas erfahren möchten. Zwar hatte es Steinbrüchel an Erläuterungen in grammatikalischer, sachlicher und auch ästhetischer Hinsicht nicht fehlen lassen. Doch was Herder von einem Übersetzer und Erklärer der griechischen Tragiker in erster Linie verlangte, die historisch-psychologische Erklärung — dieser Forderung freilich hatte der sonst verdienstvolle Übersetzer nicht entsprochen. Ist es doch auch

57) SWS. I, 274.

58) J. J. Steinbrüchel: Das tragische Theater der Griechen. 2 Bde. Zürich 1763. Der erste Bd. enthält Übersetzungen aus Sophokles, der zweite aus Euripides. — SWS. I, 291/92.

erst Herder gewesen, und macht es doch dessen großes Verdienst aus, als erster auf geschichtliches Erfassen, auf lebendig nachfühlende Beurteilung dichterischer Geisteswerke gedrungen zu haben. So möchte er im vorliegenden Falle es gern erklärt sehen, wie der griechische Geist der Tragödie aus ihren „patronymischen und mythologischen Geschichten" sich enwickelt habe; besonders bei den Chören, die, wie er sagt, „ganz in die griechische Laune verwebt" seien, hält er eine solche historische Erklärung für dringend nötig [59]).

Die in der 3. Sammlung der „Fragmente" befindliche Abhandlung „Vom neuen Gebrauch der Mythologie" beleuchtet, wie Haym sich ausdrückt, das Hauptthema, die Frage über die rechte Nachahmung der Alten, von einer besonderen Seite, gleichsam in einem Querdurchschnitt [60]). Herder führt hier aus, daß der richtige Gebrauch der alten Mythologie in der modernen Dichtkunst an sich nicht ganz zu verwerfen sei, und untersucht dann, ob und wiefern er den verschiedenen Dichtungsarten zuträglich sei. Während er bei dem Lehrgedicht, der Fabel und der Ode länger verweilt, streift er das Drama nur ganz kurz [61]). Er will auf diesem „weiten Felde" nicht als ein „Gesetzgeber" auftreten, er will den Gebrauch der Mythologie im Drama nicht verbieten, ohne deswegen ein Drama ohne Mythologie für unmöglich erklären zu wollen. Täte er das letztere, da würde, meint er, „Shakespeare und alle unsere ungeborene Shakespeares, die wir für unsere Bühne hoffen, wider ihn schreien" [62]). Dem „Genie" will Herder die Entscheidung in dieser Frage überlassen. Noch ein zweites Mal — im 2. Kritischen Wäldchen — kommt er auf dieses Thema zu sprechen. Auch dort wird auf die dramatische Dichtung vom Gesichtspunkte der heidnischen Mythologie aus eingegangen, und es empfiehlt sich daher, seine dortigen dies-

59) a. a. O. S. 291.
60) Haym I, 161.
61) SWS. I, 437/38.
62) a. a. O. S. 437.

bezüglichen Ausführungen schon an dieser Stelle zu besprechen [63]).

In seiner Polemik gegen die 1754 erschienene Schrift „Epistolae Homericae" des Hallenser Professors Klotz [64]) hatte Herder dessen dort vertretene Ansicht, daß der Gebrauch der heidnischen Mythologie in geistlichen Gedichten durchaus zu verwerfen und zu verbieten sei, seiner scharfen kritischen Prüfung unterzogen. Klotzens Tadel hatte vor allem den Dichtern der Renaissance gegolten, unter den Dramatikern einem Buchanan, einem Frischlin. Auch Herder ist der Ansicht, daß die Verwendung des klassischen Römerlateins und damit der heidnischen Mythologie besonders in den christlichen Tragödien dieser Männer nur „Disharmonie" hervorbringe, da ja eine Mischung von Sprach- und Denkarten unvermeidlich sei [65]). Auch er empfindet es, welch' widrige Vermischung es sei, wenn z. B. Buchanan einen „Baptistes" [66]) schreibe und doch seine Juden römisch sprechen lasse, oder wenn Frischlins Ismael [67]) in Mesopotamien sich des „Klasssenlateins" bediene [68]). Doch will Herder die bloß tadelnde, aber nicht erklärende Kritik Klotzens nicht gelten lassen. Er macht ihm zum Vorwurf, daß er ohne Rücksicht auf Zeit, Land und Sprache sein kritisches Urteil vom Throne hinunter spreche — mit einem Wort: er vermißt bei Klotz die ihm gerade für die Dichter der Renaissance so notwendig erscheinende historische Erklärung. Vom historischen Standpunkte aus betrachtet, sei diese uns so geschmacklos erscheinende Vermischung des „Heiligen mit dem Unheiligen", wie sie sich besonders grell in den christlichen Dramen der neulateinischen Dichter zeige, keineswegs so streng zu verurteilen; war sie doch damals, wo die lateinische Poesie nach langer Pause wieder zu neuem Leben

63) Sie finden sich zerstreut SWS. III, 226—46.

64) Christ. Adolphi Klotzii Epistolae Homericae. Altenburgi 1754.

65) a. a. O. S. 230.

66) Sein Baptistes s. calumnia. Tragoedia. Edinb. 1578, dann auch in seinen Werken. (Redlich.)

67) Person aus seiner Comödia „Rebekka" (1575).

68) a. a. O. S. 230 u. 31.

erwachte, „Geschmack der Zeit und des Landes", und die heidnische Mythologie war der lateinischen Sprache gleichsam schon „eingewebt und unabtrennlich" [69]).

Wenn Herder so die Dichter der Renaissance gegen Klotz in Schutz nimmt, so will er auch für unsere Zeit dessen Verbot der profanen Mythologie in geistlichen Gedichten nicht durchaus als berechtigt anerkennen. Nur wo die poetische Wahrheit und Illusion darunter leide, sei sie zu verwerfen, aber keineswegs, wenn sie diese befördere. An einigen Beispielen aus der zeitgenössischen deutschen Literatur zeigt Herder, wie wirkungsvoll gerade in christlichen Dichtungen heidnische, mythologische Anklänge seien. So weist er hin auf den Kontrast der heidnischen Szenen mit dem „biblischen Süjet" in Klopstocks Trauerspiel „Salomo", den er für das Rührendste im ganzen Trauerspiele hält. Über die Szene, in der Klopstock sogar zwei Götzen redend einführt, will Herder zwar kein Urteil abgeben, doch bleiben ihm die rührendsten Auftritte in „Salomo" immer die heidnischen [70]).

Ohne ausdrücklich auf die „Fragmente" Bezug zu nehmen, läßt sich die seltsame Idee Herders von einem Lehrgedicht von der menschlichen Seele erörtern, die unsere Aufmerksamkeit insofern beansprucht, als Herder einer solchen Dichtung, die ihm als der höchste Gipfel der Poesie erscheint, sogar das Drama unterordnen würde [71]). Denn während dieses nach seiner Ansicht nur immer eine oder wenige Saiten des menschlichen Herzens treffe, würde ein Lehrgedicht von der menschlichen Seele, das deren ganze Welt von psychologischen Wahrheiten, von widerstreitenden Leidenschaften und Empfindungen ins „Licht des poetischen Glanzes" treten ließe, alle seelischen Kräfte des Menschen in Aufruhr bringen und erschüttern. Daß Herder im Irrtum war, wenn er glaubte, ein solches Gedicht müßte alle Saiten des menschlichen Herzens treffen, daß der Irrtum darin bestand, daß er

69) a. a. O. S. 232 u. 38.
70) SWS. III, 245/46.
71) SWS. I, 472—76. (3. S. der „Fragmente".)

die tief innerliche, seelische Wirkung und den seelischen Ursprung der Poesie mit dem aus dem Seelenleben zu schöpfenden Stoff der Dichtung verwechselte, das legt Haym in meisterhafter Weise dar [72]).

Noch ein zweites Mal, in dem in seinem letzten Lebensjahre verfaßten 9. Stück seiner „Adrastea", begegnet es uns, daß Herder geneigt war, einer anderen Gattung der Poesie, als dem Drama, den höchsten Rang zuzuerkennen [73]). Wie früher dem ideellen Lehrgedicht, so bringt er dort dem Epos größere Sympathien entgegen als dem Drama und schreibt der epischen Dichtung längere und größere Wirkung zu als der dramatischen.

Kurz erwähnt seien einige abgerissene Bemerkungen Herders über das Drama in der 3. Sammlung der „Fragmente" in dem mit dem Hauptwerk nur locker zusammenhängenden Abschnitte „Von Nachahmung der lateinischen Elegien". Spätere Umarbeitungen dieses Kapitels sollen, soweit sie für uns in Betracht kommen, ebenfalls hier berücksichtigt werden. Wo Herder von den allgemeinen philosophischen Elegien spricht, die den Zustand des Menschen überhaupt zum Gegenstande haben, erwähnt er auch die rührenden Selbstgespräche Hamlets, in denen dessen „misanthropische Gesinnungen" zum Ausdruck kommen. Doch will er diese „Ausbrüche einer düsteren Laune" nicht als Elegien betrachtet wissen, da der sich hier äußernde heftige Schmerz doch schon mehr sei, als „milde Betrübnis", wie sie die Elegie darstellen solle [74]) [75]). Daß Herder überhaupt Elegien in einem Trauerspiele für möglich hält, erklärt sich aus seiner eigenartigen, fehlerhaften Auffassung dieser Dichtungsart. Sie erscheint ihm nämlich nicht als eine eigene poetische

---

72) Haym I, 159—61.

73) SWS. XXIV, 244—46.

74) SWS. I, 480/81.

75) An anderer Stelle (SWS. II, 306/07 führt Herder aus, daß das Mitleid, das man mit dem Sophokleischen Philoktet habe, nicht elegisch, sondern tragisch sei; tragisch sei es auch, wenn man sich „mit Oedip entsetze", „mit Desdemona zittre". Dagegen rechnet er zu den Elegien die „tragischen Chöre" in den griechischen Trauerspielen. (A. a. O. S. 310.)

Gattung, sondern als „klagende Dichtkunst“ schlechthin, die sich in allen Gattungen der Poesie vorfinden könne [76]).

Von der zweiten Ausgabe der „Fragmente“, die, soweit es sich ohne Zwang tun ließ, bisher neben der ersten berücksichtigt wurde, blieben noch zwei Stellen zu erwähnen, die sich beide mit der griechischen Tragödie befassen. Doch geschieht dies auch hier, wie so oft bei Herder, nur im großen Zusammenhange einer von einem bestimmten Gesichtspunkte ausgehenden Betrachtung. Den einen hier in Betracht kommenden Gesichtspunkt kennen wir bereits: es ist Herders sprachphilosophischer Standpunkt, wie er ihn in der 1. Ausgabe der „Fragmente“ in dem Kapitel „Von den Lebensaltern einer Sprache“ kurz skizziert hatte, den er aber hier in weiterer Ausführung an der griechischen Sprache erläutert und auf dessen Grundlage er einen Plan zu einer Geschichte der griechischen Literatur entwirft [77]). Die dem poetischen Sprachalter angehörenden Dichtungen Homers erscheinen ihm hierbei als die „große Quelle“, aus der die verschiedenen Gattungen der griechischen Poesie allmählich sich herausbildeten und entwickelten. Den Spuren dieser Entwickelung nachzugehen, zu untersuchen, wie nach den Dichtwerken Homers, die die Naturpoesie in der schönsten Vollendung verkörpern, allmählich immer mehr Kunst in die Poesie hineinkam, festzustellen ferner, was jeder der großen griechischen Dichter der Poesie „für Neues“ gab und worin dieses bestand, darin erblickt Herder die Hauptaufgabe einer solchen geschichtlichen Darstellung. Nach diesen allgemeinen Richtlinien will er auch die griechische Tragödie betrachtet und beurteilt wissen. Die Beantwortung der Frage, „wie aus der Sprache Homers die Sprache theatralischer Kunst ward“, erscheint ihm als der Schlüssel, um ihr geschichtliches Werden zu begreifen [78]). Daß er dieses „auf dem Wege künstlicher Musik“ vor sich gehen läßt, erklärt sich aus seiner sprachphilosophischen Theorie, wonach die

76) SWS. III, 23.
77) SWS. II, 79—84.
78) a. a. O. S. 82.

Sprache in ihrem jugendlichen, poetischen Lebensalter „Gesang der schönen Natur“ war, diesen natürlichen musikalischen Rhythmus aber bei ihrem Übergange in das männliche, prosaische Alter allmählich verlor, so daß die Dichter in dieser Periode ihn wieder künstlich nachahmen mußten [79]). So ist Herder der Ansicht, daß die Sprache der griechischen Tragödie, die die „Musik des Dialogs und des Chorus“ unterschied, sich erst künstlich aus der Sprache Homers herausbildete, als diese allmählich aufhörte, das zu sein, was sie früher war, „Gesang der schönen Natur“ [80]). Recht schwierige Aufgaben stellt er mit der Aufforderung zu untersuchen, wie weit der Dialog noch die Sprache des Lebens selbst mit seiner singenden Deklamation nachahmen konnte, der Chor aber sich der künstlichen lyrischen Sprache näherte, wie ferner „das kühne Übertriebene“ in der Sprache des Äschylus durch Sophokles gemildert wurde, als dieser „die Sprache des Lebens auf den Kothurn erhöhte“ und die hohe aber ungekünstelte Sprache der homerischen Epen in die „lyrische Natur“ des Chores umschuf [81]).

Die andere, oben erwähnte Stelle, die auf die griechische Tragödie Bezug nimmt, befindet sich in dem Zusammenhange einer großzügigen Betrachtung über die ethische Seite der griechischen Literatur. Veranlaßt wurden diese Ausführungen durch die 1767 erschienenen „Versuche aus der Literatur und Moral“ des Leipziger Professors Clodius, worin dieser in seichter, oberflächlich moralisierender Weise die griechischen Dichter behandelt hatte. Indem Herder dieses planlose Verfahren scharf verurteilt, entwickelt er zugleich seine eigene Ansicht über die Sittlichkeit des Dichters im allgemeinen und entwirft dann seinerseits in großen Umrissen ein Bild von den Sitten der griechischen Dichtkunst, für deren verschiedene Gattungen er eine „eigene Sittlichkeit“ annimmt [82]).

---

79) a. a. O. S. 81.
80) a. a. O. S. 82/83.
81) a. a. O. S. 83.
82) SWS. II, 147.

Uns beschäftigt nur der Abschnitt über die „Sitten der griechischen Bühne [83]). Wie dieser ganzen Abhandlung, so liegt auch ihm die historische, individualisierende Betrachtungsweise Herders zugrunde. Drei Hauptzüge zu der Sittlichkeit ihrer Tragödie schimmern ihm, wie er sagt, aus der Ferne entgegen. Den einen sie bestimmenden Faktor erblickt er in dem heroischen Charakter ihrer Tragödie. Dieser erkläre sich aus der Nationalgeschichte der Griechen, die, von Heldentaten ihrer Heroen und Halbgötter erfüllt, in frischer Erinnerung bei ihnen fortlebte, wegen ihrer menschlichen, politischen und nationalen Bedeutung den Stoff zur Tragödie hergab und damit auch ihren sittlichen Geist bestimmte. Den zweiten Hauptzug zu der sittlichen Eigenart der griechischen Tragödie, den er darin findet, daß sie unschuldige Personen oft leiden, Bösewichter hingegen siegreich hervorgehen ließ und andere unnatürliche Frevel zur Darstellung brachte, führt er darauf zurück, daß die Griechen auch im öffentlichen Leben an solch' blutige Katastrophen gewöhnt waren, deren Veranlassung sie oft dem bloßen Willen der Götter oder einem dunkeln Orakelspruch zuschrieben. Wie ihnen aber eine solche Weissagung genügte, um unverschuldetes Unglück schweigend hinzunehmen, so waren sie, wie Herder an anderer Stelle bei breiterer Ausführung desselben Gedankens sagt, auch über den Dichter nicht aufgebracht, wenn er in seinen Trauerspielen offenbar Unschuldige, wie Ödipus und Antigone, nur weil es eine „traurige Weissagung" so wollte, oft bis ans Ende leiden ließ [84]). Drittens endlich waren es die allgemeinen sittlichen Anschauungen der Griechen, die nach Herders Ansicht den sittlichen Geist ihrer Tragödie bestimmten, indem sie durch „Rede und Aktion" auf der Bühne ihren Ausdruck fanden. Welche Vorzüge ihnen hierbei ihr größeres Gefühl menschlicher Schwachheit, ihre mindere Delikatesse, ihr für Leidenschaften empfänglicher Sinn, ihr an die theatralische Halbmusik gewöhntes Ohr gaben, das, meint Herder, könnten wir kaum fühlen,

83) SWS. II, 157.
84) SWS. I, 18.

selbst wenn wir lesende, getäuschte Griechen würden. Mit dem Hinweis auf den großen Nutzen, den unsere werdende Bühne aus einer weiteren diesbezüglichen Untersuchung über die griechischen Tragiker und ihre „neueren Nachbilder", die Franzosen, ziehen könnte, schließt der Abschnitt.

b) Im „Torso".

Bevor wir uns dem dritten Hauptwerk der Rigaer Periode, den „Kritischen Wäldern", zuwenden. müssen noch einige wenige Bemerkungen aus dem „Torso" vom Jahre 1768, die hauptsächlich den Jugenddramen Lessings gelten, erwähnt werden. Bei der Würdigung des Abbtschen Stiles, dessen Kürze und Nachdruck im Gegensatz zu der matten, schleppenden, „hüft- und marklosen" Sprache vieler Schriftsteller seinerzeit rühmend hervorgehoben wird, kommt Herder noch auf einige andere deutsche Schriftsteller zu sprechen, die sich nach seiner Ansicht ebenfalls durch eine knappe, nachdrucksvolle Sprache auszeichnen.

Mit Recht nennt er in erster Reihe Lessing, in dem er den einzigen Vertreter für die „kurzen Sprachgaukeleien der komischen Bühne" erblickt [85]), wie er schon in den „Fragmenten" auf dessen idiotistische, eigentümliche Schreibart im „launigten Ausdruck" hingewiesen hatte [86]).

Nachdrucksvolle Kürze schreibt er ferner zu den reimlosen Tragödien Chr. Felix Weißes und den Gleimschen „Umbildungen fremder Trauerspiele" [85]). Über Lessing als Lustspieldichter äußert er sich weiterhin etwas ausführlicher [87]). Den größten Reiz gewähren ihm das originale Kolorit seiner Charaktere, die lebende Munterkeit seines Dialogs und die überall natürliche und angemessene Sprache seiner Personen. Diesen natürlichen, volkstümlichen Charakter seiner Lustspiele, wie er ihn in dem hier angeführten „Jungen Gelehrten" besonders ausgeprägt findet, nimmt er in Schutz gegen „gewisse Leute", die „Lessingen immer

---

[85]) SWS. II, 275.
[86]) SWS. II, 46.
[87]) SWS. II, 364/65.

niedrige Scherze und den verfehlten Ton guter Gesellschaft vorwerfen". Daß er unter den „gewissen Leuten" die Rezensenten der Lessingschen Schriften in Klotzens Bibliothek der schönen Wissenschaften versteht, erhellt aus einem um eben diese Zeit geschriebenen Briefe an Nicolai [88]), wo er von den „Hällischen Zärtlingen" spricht, die an dem „unguten Ton" der Lessingschen „Schauspiele" Anstoß nehmen [89]). Wie er dort erklärt, daß er keine deutschen Schriften kenne, wo mit soviel Laune soviel Ton verbunden wäre, so spricht er sich hier gegen diejenigen aus, die in dem komischen Theater nur eine „Sitten- oder Komplimentenschule" sehen wollen [90]).

c) In den „Kritischen Wäldern".

Lessings „Laokoon" ist das 1769 erschienene erste Kritische Wäldchen gewidmet. Es unterwirft die dort dem Dichter und dem bildenden Künstler scharf gezogenen Grenz- und Richtlinien ihrer Betätigung einer genauen, kritischen Nachprüfung, die manche Ansichten Lessings als irrig erweist, oft aber dessen Ergebnisse nur ergänzt und sicherstellt, nicht selten auch ungerecht wird. Zweifellos unberechtigt ist die Kritik, die Herder an den Auslassungen Lessings über den „Philoktet" des Sophokles übt [91]). Ihr verdanken wir die im 2. und 3. Abschnitt dieses Wäldchens enthaltenen, ansprechenden Analysen der drei ersten Akte

---

88) Zu finden in Herders Briefwechsel mit Nicolai, hrsg. von O. Hoffmann (Berlin 1887) S. 34.

89) Vgl. hierzu O. Hoffmanns Erläuterungen zu dem angezogenen Briefe (ebenda S. 126/27) „die Hällischen Zärtlinge sind die Rezensenten in Klotz' Bibl. der sch. Wiss. 2. Stück S. 107, welche wünschten, daß Lessing bei einer neuen Ausgabe manchen matten Witz weglassen sollte, wodurch notwendig ein zärtliches Gefühl beleidigt werden mußte. Kann der Umgang mit der feineren Welt sich mit den Worten: Rabenaas, Stockfisch, Pickelhering, Schlingel u. a. m. vertragen? Wie will Herr Lessing die Zweideutigkeit entschuldigen, die man so häufig bei ihm antrifft, und zwar solche, bei denen die freieste Pariserin erröten würde? Eine macht sogar den Schluß des Lustspiels ‚Die Juden'. Molièren verleitete der Pöbel zu dem Sacke des Scapin: warum muß sich bei uns der Schauspieldichter noch selbst durch die Logen verführen lassen".

90) a. a. O. S. 365.

91) Less. Schr. IX, 7—10, 24—33.

dieser Tragödie nebst etlichen daran geknüpften dramaturgischen Bemerkungen [92] [93]).

Die Vergleichung Winckelmanns: „Laokoon leidet wie des Sophokles Philoktet", hatte Lessing nicht gelten lassen wollen und seiner Meinung dahin Ausdruck gegeben, daß Sophokles den Philoktet bei seinem Leiden nicht bloß ängstlich und beklemmt seufzen, sondern mit Tönen des Unmuts, des Jammers, der Verzweiflung das Theater durchhallen lasse. Weiterhin hatte er im Hinblick auf den „Philoktet" die Frage aufgeworfen, ob es sich beim dramatischen Dichter rechtfertigen lasse, wenn er körperliche Schmerzen und deren laute, heftige Äußerungen auf die Bühne bringe, da doch dadurch Augen und Ohren des Zuschauers empfindlich beleidigt würden, körperliche Schmerzen aber überhaupt unser Mitleid nicht in dem Maße auslösen könnten, wie es seelische Leiden vermöchten. Er war zu dem Ergebnis gelangt, daß die wider die Darstellung des körperlichen Schmerzes auf dem Theater vorgebrachten Einwendungen nicht unbegründet seien, und daß die neueren dramatischen Dichter gut getan hätten, diesem Problem aus dem Wege zu gehen, daß es aber trotz alledem der genialen Kunst eines Sophokles gelungen sei, uns seinen Helden bei all dessen großen körperlichen Schmerzen und lautem Jammer bedauernswert und mitleidenswürdig zu machen.

Herder folgt dem Gange der Lessingschen Untersuchung und nimmt zunächst für Winckelmann gegen Lessing Partei, indem er bekennt, daß der leidende Philoktet auch bei ihm den Eindruck eines Helden zurückgelassen habe, der mitten im Schmerz seinen Schmerz bekämpfe, ihn mit hohlem Seufzen zurückhalte, dem selbst in Augenblicken der höchsten Qual nur verstohlene Töne des Jammers sich entringen [94]). Den ganzen dritten Akt der Tragödie, der uns Philoktet in seinem Leiden vorführt, möchte er kurz charakterisiert wissen als ein „Gemälde des Schmerzes durch alle seine

---

92) SWS. III, 12—17 u. 39—52.
93) Vgl. dazu Haym I, 233/34.
94) a. a. O. S. 13.

Grade, aber im ganzen doch als das Gemälde des zurückgehaltenen und nicht des ausgelassenen Schmerzes“[95]). Durch eine eingehende Analyse des dritten Aktes, die er anstellt, um den Beweis für seine Ansicht zu erbringen, sucht er zugleich Lessings Behauptung von dem Geschrei des Philoktet, als ob es der „Hauptton“, der „Hauptausdruck“ dieses Aufzuges sei, zu widerlegen.

In dieser Form nun, wie es Herder hier darstellt, hatte sich Lessing über das Geschrei des Philoktet nicht geäußert, vielleicht auch nicht ganz so dem Sinne nach; auch er spricht einmal, wenn auch kurz davon, daß Philoktet nicht beständig schreie, daß er sich anfangs auch bemühe, seinen Schmerz zu verbeißen[96]). Doch davon abgesehen: ist es Herder gelungen, den Beweis für seine Ansicht zu erbringen? Läßt Sophokles seinen leidenden Helden, so wie es Herder darstellt, wirklich nur ächzen, seufzen, winseln, sucht er wirklich, wie Herder will, alles zu vermeiden, um Philoktet nicht schreien und in uns den Eindruck nicht aufkommen zu lassen, daß dessen Schmerz mehr in heftigen Ausbrüchen, als in zurückgehaltenem Seufzen und Ächzen sich äußere? Die Frage ist mit nein zu beantworten. Vor einer strengeren, philosophischen Prüfung halten Herders Ausführungen, wie Haym mit Recht bemerkt[97]), nicht Stich. Sophokles läßt seinen Helden in der Tat laut schreien und klagen.

Wie steht es nun mit Herders kritischer Stellungnahme zu den weiteren oben erwähnten Erörterungen Lessings über die Behandlung des körperlichen Schmerzes durch den dramatischen Dichter, insbesondere über die Art und Weise, wie Sophokles in seinem „Philoktet“ hierbei verfahren sei?

Herders Einwendungen hiergegen sind, um es gleich anfangs zu sagen, in ihrem Kern unberechtigt; sie gelten Behauptungen Lessings, die dieser gar nicht getan hat. So läßt es sich nicht erweisen, daß Lessing, wie es uns Herder hier glauben machen möchte, sich dahin ausgesprochen hätte,

---

95) a. a. O. S. 16.
96) Less. Schr. IX, 30.
97) Haym I, 233.

die Idee des körperlichen Schmerzes sei die Hauptidee des Stückes, das Geschrei, das Gewimmer, die schmerzvollen Zuckungen des leidenden Philoktet das Hauptmittel, unser Mitleid zu erregen. Wohl spricht er von der Idee des körperlichen Schmerzes, die Sophokles wunderbar zu verstärken und zu erweitern gewußt habe, doch sagt er nirgend, daß sie die Hauptidee des Stückes sei. In längerer Ausführung hebt er eigens hervor, daß der Leidende alles mögliche anwende, seinen Schmerz zu verbeißen, daß wir ihn selbst unter dem Leiden Proben von seiner Standhaftigkeit ablegen sähen, daß er bei all seinen Martern die moralische Größe behalte, die bei den alten Griechen in unveränderlicher Liebe gegen die Freunde, in unwandelbarem Haß gegen die Feinde sich äußerte [98]). Wohl ist er ferner der Ansicht, daß wir mit Philoktet Mitleid empfinden, wenn er laut klage und jammere, doch bezeichnet er dessen heftige körperliche Schmerzen keineswegs als das Hauptmittel, uns zu rühren; im Gegenteil, er erklärt ausdrücklich, daß sie allein nicht hinreichend seien, einen merklichen Grad des Mitleids zu erregen, daß sie daher Sophokles, der dies sehr wohl gefühlt, noch mit anderen Übeln verbunden habe, mit völliger Beraubung der menschlichen Gesellschaft, Hunger und allen Unbequemlichkeiten eines einsamen Lebens [99]). Wenn also Herders Kritik, die auf diesen angeblichen Behauptungen Lessings beruht und sich gegen sie wendet, als verfehlt bezeichnet werden muß, so entbehrt sie doch nicht gewisser Reize und weist manch treffliche dramaturgische Bemerkungen auf.

Sie stellt sich zunächst in bewußten Gegensatz zu der Lessingschen Kritik. Lessings Verteidigung des Sophokles verrät Herder in der feinen Manier der Entwickelung den Verfasser der Dramaturgie. Doch er selbst will nicht als Dramaturg an das Stück herantreten, er hält es für richtiger, sich den Eindrücken der Vorstellung zu überlassen und als ein griechischer Zuschauer auf unverstellte Eindrücke zu

98) Less. Schr. IX, 30.
99) Less. Schr. IX, 25.

merken [100]). Daß er hier Lessing den Vorwurf macht, das griechische Drama zu sehr vom dramaturgischen Gesichtspunkte aus beurteilt zu haben, für sich dagegen in Anspruch nimmt, auf einwandfreierer Fährte zu sein, wenn er lediglich auf die Eindrücke des Stückes achthabe, nur sein Gefühl, seine Empfindung sprechen lasse, nimmt sich sehr sonderbar aus, erklärt sich aber aus seiner lyrisch veranlagten und lyrisch empfindenden Natur. Wie hier, so werden wir noch öfters Gelegenheit haben, festzustellen, wie sehr Herder bei der Beurteilung dramatischer Werke von seiner Empfindung geleitet wurde.

Seiner historischen Betrachtungsweise entspricht es, wenn er nicht bloß als empfindender, sondern auch als griechischer Zuschauer das Stück auf sich wirken lassen will, wenn er uns auffordert, Sophokles zu lesen, als ob wir sähen [101]). Gerade beim „Philoktet", dessen ganze Wirkung ihm auf dem Leben der Vorstellung zu beruhen scheint, hält er eine solche lebendige Veranschaulichung für geboten. „Hin mit Auge und Geist in die atheniensische Bühne!" ruft er aus [100]).

Anschaulich und anziehend ist denn auch die Analyse der drei ersten Akte [102]). Sie verfolgt den Zweck, Lessings vermeintliche Behauptungen, die Idee des körperlichen Schmerzes sei die Hauptidee des Stückes, die lauten Äußerungen desselben das Hauptmittel, uns zu rühren, zu widerlegen und darzutun, wie sorgfältig Sophokles darauf bedacht gewesen sei, die körperlichen Schmerzen des Philoktet zurücktreten zu lassen [103]), und wie er sich nicht dieser als Mittel bedient habe, unser Mitleid zu erregen, sondern auf ganz andere Weise den tragischen Endzweck zu erreichen ge-

100) a. a. O. S. 40.

101) a. a. O. S. 13.

102) a. a. O. S. 40—44.

103) Über diesen Punkt äußert sich Herder ein paar Seiten weiter (SWS. III, 73) in prägnanter Weise. Er nennt hier Sophokles einen „weisen Dichter des Theaters", der zuerst auf demselben gleichsam Sittlichkeit und Anstand festsetzte, und rühmt ihm nach, daß er bei seinem Philoktet „die Leiden des Körpers in Leiden der Seele zu verwandeln wußte."

sucht habe. In nochmaliger, knapperer Zusammenfassung der bereits aus der Analyse gewonnenen Ergebnisse gibt Herder seiner Meinung dahin Ausdruck, daß Sophokles den leidenden Philoktet nicht so sehr durch die lauten Äußerungen des körperlichen Schmerzes, wie es Lessing annehme, unserem Herzen näherbringen wollte, als vielmehr dadurch, daß er die ganze trostlose Lage des kranken, verlassenen, hilflosen Mannes wirkungsvoll uns vor Augen führte und ihn trotz seines großen Unglücks eine edle, still duldende, heldenmäßige Haltung beobachten ließ [104]).

Daß Lessing ebenfalls durch die traurige Lage des Helden und dessen standhaftes Betragen unser Mitleid erregt werden läßt, daß also Herder im Unrecht ist, wenn er hier Lessing den Vorwurf macht, unser Mitleid mit Philoktet zu sehr auf dessen körperliche Schmerzen beschränkt zu haben, wurde bereits hervorgehoben. Auch wenn er im einzelnen feinsinnig entwickelt, wie unser Mitleid mit Philoktet wachse, wenn wir hören, daß ihm von seiten seines alten Feindes Ulysses ein neuer Schlag zu treffen droht, wenn wir sehen, wie er unter verbissenen Schmerzen noch Teilnahme für seine Freunde äußert, dagegen seinen Feinden gegenüber der ungedemütigte Stolze bleibt, so erinnern wir uns, daß ja auch Lessing fast alle diese Momente hervorgehoben hatte, um uns den Philoktet, wie es auch Herders Absicht hier ist, als den großen, duldenden Helden zu zeigen.

Verfehlt und unberechtigt sind auch aus den gleich anfangs angeführten Gründen die temperamentvollen Ausführungen Herders über oder vielmehr gegen die vermeintlichen Behauptungen Lessings, die Idee des körperlichen Schmerzes sei die Hauptidee des Stückes, die Äußerungen desselben das Hauptmittel, uns zu rühren [105]). Nichtsdestoweniger bleibt es lehrreich, wie hier Herders zartorganisierte, nervös reizbare Natur seine kritische Stellungnahme beeinflußt.

Von den Mitteln, die Lessing angeführt hatte, um zu

---

104) a. a. O. S. 49—51.
105) a. a. O. S. 44—48.

zeigen, wie wunderbar Sophokles die Idee des körperlichen Schmerzes zu verstärken und zu erweitern gewußt habe, will er, immer unter der Voraussetzung, dies sei die Hauptidee des Stückes, nichts wissen [106]). In recht übertreibender Weise, wobei sich sein persönlicher Widerwille deutlich zu erkennen gibt, schildert er dann die Wirkungen, die das Geschrei, die gräßlichen Zuckungen Philoktets auf unseren Körper ausüben würden, wenn sie das Hauptmittel wären, unsere Sympathie zu erregen. Da man mit körperlichen Schmerzen nur körperlich sympathisieren könne, müßte man körperlich mitleiden, das Zetergeschrei, die Zuckungen Philoktets würden einem durch alle Glieder fahren, in uns die nämlichen konvulsivischen Bewegungen auslösen und unser ganzes Nervengebäude erschüttern. Ein solches Mitgefühl aber sei nur ein „tierisches", könne daher kein Vergnügen der Einbildungskraft gewähren und trage durchaus nichts angenehmes in sich [107]).

Ob der Schauspieler das Geschrei und die Zuckungen des Schmerzes bis zur Illusion bringen könne, hatte Lessing weder zu verneinen noch zu bejahen gewagt [108]). Herder ist der Ansicht, daß das Spiel des Schauspielers, sowohl wenn es die Illusion erreiche, als auch wenn es hinter ihr zurückbleibe, für den Zuschauer unerträglich sein würde, wenn die Idee, das Gefühl des körperlichen Schmerzes Hauptidee, Hauptgefühl wäre [109]).

So kommt Herder zu dem ins Allgemeine erweiterten Ergebnis, daß körperlicher Schmerz nie die Hauptidee eines Dramas sein könne [110]). In Anknüpfung ferner an Lessings Fragestellung, ob es wie dem epischen so auch dem dramatischen Dichter erlaubt sei, eine Person schreien zu lassen, ergibt sich ihm, daß das Schauspiel seine eigene „schöne Natur" und „genaue Grenzen zwischen anderen Dichtarten" habe [110]). Da es also mehr als andere Dichtarten der Schön-

106) a. a. O. S. 45.
107) a. a. O. S. 46.
108) Less. Schr. IX, 33.
109) a. a. O. S. 47.
110) a. a. O. S. 51.

heit zustreben müsse, Schönheit aber nach Lessing das höchste Gesetz der bildenden Künste sei, so könnte man es, meint Herder, ohne Sünde „eine Reihe handelnder, dichterischer Gemälde“ nennen [110]).

Diese Erklärung des Schauspiels entspricht nicht gerade den Lehren des „Laokoon“, da sie Handlung, als das Wesen der Poesie, mit der Malerei zusammenbringt, was doch gerade dort so scharf voneinander getrennt wird; sie verrät aber auch Herders doch noch recht geringes Verständnis für das eigentlich Wesentliche des Dramas, insofern sie das einheitliche, zusammenhängende Fortschreiten der dramatischen Handlung nach einem bestimmten Plane ganz außer acht läßt. Nähere Erklärung über das Maß der Pantomime in der Tragödie, über die eigene schöne Natur des Dramas und über die besonderen Grenzen zwischen Malerei und Schauspiel wünscht sich Herder von Lessing, der ihm als der Verfasser des „Laokoon“ und der „Dramaturgie“ hierzu besonders geeignet erscheint [111]).

Von großer Bedeutung für Herders Theorie des Dramas würde bei weiterer Ausführung eine Stelle im 4. Kritischen Wäldchen geworden sein, wo im Anschluß an Riedels Schrift „Theorie der schönen Künste und Wissenschaften“ (Jena 1767), über die ja dieses ganze Wäldchen handelt, der Begriff der „Illusion“ erörtert wird [112]). Herder setzt hier auseinander, wie jede Kunst ihre eigene Illusion, Täuschung habe, wie deren mannigfache Arten bestimmt würden durch den Eindruck, die Wirkung, die die verschiedenen Künste in uns hervorriefen, wie ferner die Poesie, da sie keine Kunst sei, sondern von allen Künsten borge, auch von allen deren Illusionen borge. Er führt dann weiter aus, wie jede der großen Dichtarten wieder ihre eigene Täuschung habe [113]) je nach dem Verhältnis, in dem sie zu den verschiedenen Künsten stehe. Die dramatische Dichtung nun setzt er, da

110) a. a. O. S. 51.

111) a. a. O. S. 51/52.

112) SWS. IV, 193/94; Haym I, 260/61.

113) Über die verschiedenen Arten der poetischen Täuschung bei den einzelnen Dichtgattungen vgl. auch SWS. III, 153/54 u. SWS. II, 241.

sie, wie er sich etwas unklar ausdrückt, einen „einzelnen ganzen Gegenstand“ darstelle, in nähere Beziehung zu der Bildhauerkunst und weist ihr eine Illusion ähnlicher Art zu. Die Täuschung der Bildhauerei bezeichnet er als das „Gefühl einer lebendigen Gegenwart“, für das Drama nimmt er die Illusion „phantastischer Gegenwart“ an [114]).

114) a. a. O. S. 194.

Lebenslauf.

Ich, Arthur Koschmieder, katholischen Bekenntnisses, Sohn des Rentiers Julius Koschmieder und seiner Ehefrau Maria geb. Piskorsch, bin am 16. Mai 1886 zu Birkenhain im Kreise Beuthen O./S. geboren. Ich besuchte das Kgl. Gymnasium zu Beuthen O./S. und zuletzt das Gymnasium zu Zaborze O./S., das ich Ostern 1907 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Seitdem studierte ich an den Universitäten München und Breslau Deutsch, Geschichte, Erdkunde und Philosophie.

Während meiner Studienzeit besuchte ich die Vorlesungen und Übungen folgender Herren Dozenten:

Baumgartner, Bitterauf, v. d. Borne, Burger, Cichorius, Dierschke, Friedrich, Grauert, Grünhagen †, v. Heigel, Hönigswald, Kampers, Kaufmann, Kautzsch, Koch, Kühnemann, v. d. Leyen, Nikel, Passarge, Pfänder, v. Pöhlmann, Preuß, Seger, Siebs, Stern, Supan, Volz, Waetzmann, v. Wenckstern, Ziekursch.

Allen meinen Herren Lehrern sage ich an dieser Stelle meinen ehrerbietigen Dank. Zu besonders großem Dank bin ich verpflichtet Herrn Geheimrat Professor Dr. Koch, der mir die Anregung zu dieser Arbeit gab und in gütigem Wohlwollen mit Rat und Tat ihre Abfassung förderte.